

Wolkowicz, Paula

La hora de los hornos del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario

V Jornadas de Sociología de la UNLP

10, 11 y 12 de diciembre de 2008

Cita sugerida:

Wolkowicz, P. (2008). La hora de los hornos del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6523/ev.6523.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

***La hora de los hornos* del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario**

Lic. Paula Wolkowicz

UBA

pauletis@fibertel.com.ar

En el presente trabajo propongo leer *La hora de los hornos* como un intento de elaborar una mitología y una genealogía del peronismo como movimiento socialista y revolucionario, que aglutina una serie de discursos políticos, ideológicos y culturales que estaban circulando en la Argentina de los años sesenta.¹ A partir del desarrollo de una serie de tesis sociales y políticas (como la situación de neocolonización que atraviesa la Argentina y el resto de América Latina, la liberación de los pueblos oprimidos a través de la lucha armada, el peronismo como el único movimiento nacional y popular que reúne las características necesarias para llevar a cabo esa revolución, etc.), la película elabora una genealogía del peronismo como movimiento nacional de masas, intenta fundar el mito de un Perón socialista y le da entidad y representación al pueblo obrero, a la masa trabajadora.

La hora de los hornos se presenta como un texto monumental y fundacional del cine político argentino. Monumental desde varios aspectos: por la cantidad de documentos, imágenes, fotografías, citas y testimonios que la componen; por sus más de cuatro horas de duración; pero también por la cantidad de material crítico y teórico que ha generado a través de los años. Y Fundacional, ya que podemos considerarla como la primera película nacional estrictamente política. Es decir, que se asume “íntegramente como instrumento, complemento o apoyo de una determinada política” (Getino, 1982, 13), en este caso, del peronismo de izquierda.

¹ El presente artículo fue realizado en el marco de mis investigaciones en el proyecto “Modelos de representación y variantes expresivas en el cine político y social argentino: de Juan Sin Ropa (1919, G. Benoit) a la trilogía de Fernando Solanas (2007)”. Subsidio financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica, UBA, con dirección de la Dra. Ana Laura Lusnich.

La hora de los hornos fue realizada por el grupo Cine Liberación. El grupo estaba conformado inicialmente (ya que en futuros proyectos se incorporarían más integrantes) por Octavio Getino, Fernando “Pino” Solanas y Gerardo Vallejo. El proceso productivo del film duró aproximadamente dos años: de 1966 a 1968. Fue filmada y exhibida de manera clandestina ya que el clima social era cada vez más represivo (recordemos que en 1966, año en el que comienza el rodaje de la película, asume Juan Carlos Onganía como presidente de facto de la autotitulada Revolución Argentina). El film inaugura no sólo una nueva manera de hacer cine político en América Latina sino también una nueva forma de entender el hecho cinematográfico.

La hora de los hornos generó, y éste es tal vez uno de sus mayores logros, un circuito alternativo de exhibición que se encontraba por fuera del marco institucional. La película era distribuida a través de estudiantes y activistas políticos, que exhibían la película en sindicatos, fábricas, universidades, centrales obreras y en los comités del partido peronista. De hecho, los responsables de la distribución del film no sólo operaban como intermediarios entre la película y el público sino también, en algún punto, como realizadores. Muchas veces eran ellos mismos los que decidían qué fragmentos del film se iban a proyectar según el lugar y el público al que se convocaba. La película, que está construida en base a capítulos o episodios, permitía fácilmente este tipo de recortes.

La película fue estrenada en 1968 en el Festival de Pesaro, Italia, en donde obtuvo el primer premio. Pero en nuestro país, recién pudo salir de su clandestinidad en 1973, durante el breve período que duró la apertura democrática en la Argentina con la vuelta, luego de 18 años de proscripción, del peronismo al poder. En su gestión como interventor del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, Getino impulsó la exhibición comercial de todas las películas que no habían podido ser estrenadas anteriormente debido a la censura.

Como dijimos anteriormente, *La hora de los hornos* inaugura el cine de intervención política (o también llamado cine militante) en la Argentina. Anteriormente films como *Tire dié* de Fernando Birri habían retratado de manera testimonial la situación social de nuestro país, pero no tenían una finalidad expresamente política. Por finalidad política entendemos a tener un objetivo y una intencionalidad política que los realizadores imprimen al tratamiento creativo de la realidad, así como también a un predominio de la institución política por encima de la cinematográfica. De esta manera, el cine deja de ser un fin en sí mismo y pasa a ser un medio, quizás el más efectivo y potente para la transmisión y difusión de ciertos contenidos

ideológicos y políticos. El Grupo Cine Liberación, al igual que otros grupos de cine militante de los años sesenta y setenta (como el Grupo Cine de la Base o Realizadores de Mayo) tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. Se creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la “liberación nacional”. Solanas y Getino, lo describen de esta manera:

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, supera con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen [...] logran eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resultan posible (Getino, 1982, 46).

Una patria socialista

En este sentido, *La hora de los hornos* es concebida como parte de un proyecto político más amplio (el peronismo de izquierda, revolucionario) que lo comprende y lo determina.

La hora de los hornos es, ante todo y como el propio Solanas lo describe, un “ensayo ideológico y político” (Solanas y Godard, 1969,48). Y en tanto ensayo, la película presenta una serie de tesis sociales y políticas que desarrolla extensamente a lo largo de sus tres partes o secciones (“Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”). En la primera parte, el film se detiene en la historia política de la Argentina. Y uno de sus postulados fundamentales es que la Argentina, al igual que otros países del denominado “Tercer Mundo”, no es un país independiente, sino que está “neocolonizado” por las políticas económicas y culturales de las potencias imperialistas con la complicidad, en el caso argentino, de la oligarquía agroganadera, del Ejército y de amplios sectores de la clase media. Este neocolonialismo genera, por un lado, una distribución desigual de las riquezas, donde sólo algunos pocos se benefician a costa de la mayor parte de la población que, en el momento de la realización del film, sufre de desempleo, hambre, desnutrición y enfermedades. Un extenso fragmento de la primera parte de la película, denominado “Violencia cotidiana”, se dedica a dar cuenta, a partir de datos estadísticos de organismos

oficiales, de los números de esa pobreza. Por otro lado, también este modelo convierte a la Argentina en un país dependiente de las economías y las políticas extranjeras. De esta manera, la Guerra de Independencia de España que la tradición liberal nos ha hecho creer como tal, era sólo una nueva forma de dependencia de los intereses políticos y económicos de los países imperialistas, fundamentalmente de Inglaterra y Estados Unidos.

Esta visión de la Argentina como país subdesarrollado, neocolonizado y con una estructura económica agraria casi feudal, es la visión que tiene toda una corriente de pensamiento que empieza a tener cada vez más fuerza en el ámbito político-ideológico, el nacionalismo. Este nacionalismo era abrazado tanto por los sectores más combativos de la izquierda como por los de ultra derecha, aunque, claro está, con finalidades distintas. Esta otra Argentina, se oponía a la imagen hegemónica del país que había forjado la tradición liberal (en la que también estaba incluida la izquierda tradicional, reformista) durante decenas de años: la de una Argentina europea, progresista y moderna. Para estos grupos nacionalistas no había lugar para las reformas democráticas y parlamentarias, y el único camino posible era la revolución. Una de las premisas de *La hora de los hornos*, que atraviesa y estructura todo el film, es justamente que la descolonización, la liberación nacional sólo puede lograrse a través de la lucha armada, de la violencia revolucionaria. La primera imagen del film es un primer plano de un fósforo que se enciende, seguido de ruidos de rifles. Estas imágenes son acompañadas por una serie de carteles: “Ideologizar, organizar nuestra revolución [...] Ningún orden social se suicida. Una guerra larga, una guerra cruel...”.

Lo que la película plantea de manera simbólica es luego llevado al terreno político por los grupos armados que surgen a fines de los años sesenta, principalmente Montoneros. Existe una gran semejanza entre los postulados de la película y los de los grupos guerrilleros. En relación a estos últimos, y en consonancia con la tesis principal de Getino y Solanas, Altamirano señala:

Los partidos armados no brotaron únicamente del descreimiento en las reglas del juego democrático ni de la mortificación que provocaba la burla de esas reglas: nacieron asociados a una fe intransigente, la fe en la Revolución, idea fuerza que, desde comienzos de los sesenta y bajo el deslumbramiento de la Revolución Cubana había recobrado toda su carga mesiánica. Sólo la revolución traería la regeneración social y permitiría edificar otro mundo, el del pueblo liberado y el hombre nuevo (Altamirano, 2007, 119)

Sin embargo, y a pesar de sus similitudes ideológicas, el grupo no participó de manera directa en la organización guerrillera peronista. De hecho, algunos años después, como señala Mariano Mestman, “[El] núcleo fundador [de Cine Liberación] mantendría una posición crítica de la opción armada y, en 1974, desistiría de convertirse en el brazo cinematográfico de Montoneros” (2007, 68).

Como ocurrió con otros textos culturales del momento, *La hora de los hornos* está fuertemente influenciada por la Revolución Cubana, y en especial por quien fuera una de sus figuras más emblemáticas -el Che Guevara-. La repercusión que tuvo el líder revolucionario fue tan grande que su figura funciona como guía rectora durante toda la primera parte del film, que comienza con una dedicatoria al Che (“... y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana”), continúa con carteles alusivos (“Crear dos, muchos Vietnam. Esa es la consigna”), y termina con el primer plano del rostro del guerrillero. La imagen que cierra “Neocolonialismo y violencia” es la imagen del Che muerto en Bolivia, con los ojos abiertos, como si todavía estuviera vivo (este concepto está reforzado por un relato en *off* que dice “cuando se inscribe en el marco por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final”). El primer plano del rostro de Guevara inunda la pantalla por varios minutos, interpelando directamente al espectador. Cuando la película se estrena en las salas, en 1973, se exhibe únicamente la primera parte. Para su estreno comercial se modifica el final, y la imagen fija del primer plano de Guevara es compartida con la de los diferentes líderes políticos nacionales e internacionales. Este nuevo montaje generó una serie de controversias en la época. En relación a este tema Mariano Mestman ha escrito un artículo muy interesante llamado “*La hora de los hornos* y la imagen del Che”.

La película señala al peronismo como el único movimiento nacional capaz de llevar a cabo esa revolución, transformando a la Argentina en una verdadera Nación, libre, independiente y socialista. Las dos últimas partes de la película, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación” se dedican justamente a elaborar esta mitología del peronismo acorde a un pensamiento socialista y nacionalista. Es muy probable que esta apología del peronismo y la exaltación que hace el film (en sus dos últimas partes) de la figura de perón haya determinado que sólo en nuestro país se exhibiera el film en su totalidad. Dado que la imagen de Perón en el exterior era por lo menos problemática y controversial (ya que se lo relacionaba directamente con políticas fascistas) las copias que circulaban por Europa, y que fueron exhibidas en los diferentes festivales internacionales, sólo proyectaban la primera parte del film, que es justamente la que hace menor referencia al líder proscripto.

El mito “Perón”

La hora de los hornos entonces, no solamente expresa una mitología del peronismo y de sus figuras principales (Perón y Evita) sino que a su vez, y esto es lo interesante, construye y funda una mitología del peronismo socialista y revolucionario.

Entendemos el concepto de mito según la definición que plantea Roland Barthes en *Mitologías*: como un metalenguaje, un segundo lenguaje que transforma el signo lingüístico, lo carga de un nuevo significado y lo vacía de su contenido original. El mito se apropia de un determinado signo (una palabra, un discurso, una imagen o un objeto) y lo priva de su carácter histórico (Barthes, 1980). Aunque Barthes señala el carácter conservador del mito, ya que su finalidad es mantener el status quo, realiza una salvedad cuando se refiere a los mitos de la izquierda, que son los de los colonizados y oprimidos. Según Barthes este tipo de mito, que en definitiva es el que intenta construir el film a partir de la figura de Perón, se limitaría a cuestiones de índole política y social, a diferencia de los mitos de la burguesía que invaden también los espacios privados (las relaciones familiares, el hogar, las actividades de ocio, etc.). En relación a la representación de las figuras míticas en el documental, Bill Nichols señala que éstas son “proyecciones imaginarias o fetiches” (1997) que encarnan ideales culturales y deseos psíquicos. La función de este proceso de mitologización es atrapar un determinado momento en la vida del personaje y hacerlo perpetuo,

transformando a los muertos en personas recordadas eternamente y tomando de los vivos parte de su especificidad histórica. Se produce una terrible cosificación que da razón de la extraña turbación que puede evocar la representación viva de un mito [...] El cuerpo físico, [...] ha sufrido una transformación, una transustanciación virtual (Nichols, 1997)

Es en función de este aura mítica que se intenta crear a partir del fenómeno peronista, que el film no realiza un desarrollo histórico-cronológico del Movimiento. Las imágenes del film no pueden fecharse, no existen datos (salvo en algunos momentos) para que el espectador pueda ubicarlas en un espacio-tiempo determinado. Las figuras de Evita y Juan Domingo Perón son, como señala Nichols, figuras míticas que han sido desarraigadas de su contexto histórico (1997). Es por eso que el film no se detiene a examinar con detenimiento las acciones concretas llevadas a cabo por Perón sino que pone el acento, por un lado, en retratar los

símbolos más representativos del peronismo (las grandes movilizaciones, la Plaza de Mayo colmada de gente, los discursos frente a multitudes de Perón y Evita, así como el funeral de esta última); y por el otro, en reconstruir su etapa más combativa –la llamada Resistencia-. Es la segunda parte del film, “Acto para la liberación”, la que está destinada a narrar y representar, casi exclusivamente, la historia del peronismo. Dividida en dos grandes secciones, “Crónica del peronismo (1945-55)” y “La Resistencia”, la película describe la llegada de Perón al poder, sus dos presidencias y su posterior derrocamiento. Se trataba de construir, a través de los distintos testimonios, imágenes documentales, cartas y escenas ficcionales, una leyenda del peronismo para devolverle la legitimidad que había perdido en su etapa de proscripción. En la segunda secuencia de la última sección (“La resistencia”) empiezan a mezclarse indiscriminadamente imágenes ficcionales (hombres caminando hacia una misma dirección tomados de las manos) con escenas del proceso de filmación, en las cuales aparecen los directores intentando convencer a las distintas personas para que brinden sus testimonios. Mientras tanto, el narrador explica las dificultades que tuvo que atravesar el grupo Cine Liberación para realizar el film. Este fragmento de la película señala cómo la unión entre los hombres (ya sea a partir de la imagen alegórica de las manos ensambladas, o del *making off* de un film colectivo) permite lograr determinados objetivos más allá de la adversidad; un mensaje esperanzador y optimista para todos aquellos que continuaban en la lucha, que esperaban con ansias la vuelta de Perón al poder.

Pero a pesar de la constante alusión del film a la construcción de un frente peronista, la imagen de Perón y del peronismo no era unívoca. Perón practicaba desde el exilio, donde su figura adquiría cada vez más un carácter mítico, una política pendular: incluía a sectores de derecha y a una izquierda cada vez más radicalizada. Diferentes grupos se legitimaban a partir de la figura del líder proscripto, utilizando fragmentos de sus declaraciones, cartas o entrevistas para validar su propio discurso. Los discursos de Perón, que circulaban en cartas, cintas grabadas y también en películas, permitían múltiples lecturas, que el propio Perón propiciaba y alentaba, y que podían ser leídos y utilizados tanto por la derecha como por la izquierda indistintamente. Según Silvia Sigal y Eliseo Verón:

Delegando su representación en diferentes voceros, [Perón] alentó tácticas variadas, a veces contrapuestas, según las opciones y los recursos que las fuerzas del peronismo y las contingencias de la vida política argentina ponían a su alcance. Muy tempranamente las luchas por la dirección local de las masas fieles a Perón se libraron

dentro de ese marco, y cada facción legitimaba su autoridad invocando credenciales o mensajes- la carta o la cinta grabada- del líder (1986, 125)

La película realiza lo que Altamirano califica como una “hermenéutica del peronismo”, explotando las declaraciones de Perón, o ciertos fragmentos de esas declaraciones, que favorecen la definición que el grupo Cine Liberación había construido del peronismo e ignorando las que las desmiente (2007, 125). El film se remite a la palabra de Perón sólo algunas pocas veces, pero cuando lo hace elige frases contundentes y con una clara postura combativa; como cuando en un cartel aparece la siguiente frase “El problema argentino es esencialmente político. Para no ser colonia sólo cabe una opción, el poder al pueblo. Perón”. En otros momentos se lo muestra al líder frente al pueblo dando un discurso, pero la voz *over* del narrador ocupa el primer plano sonoro. Sólo en dos oportunidades se escucha la voz de Perón en el film: la primera es cuando realiza su último discurso público antes de su derrocamiento, frente a una multitud en Plaza de Mayo (cuando dice “...a la violencia le hemos de contestar con una violencia mayor y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos...”). El otro momento es la entrevista filmada que le realiza el grupo en Madrid. La entrevista está acompañada de un cartel explicativo que señala que ésta fue filmada exclusivamente para la película, detallando incluso el día exacto de su realización. Esto no es un dato menor, ya que el cartel está reforzando el carácter de documento legítimo, de prueba irrefutable del testimonio. En un momento en donde, como señalan Silvia Sigal y Eliseo Verón había una condición restringida del discurso peronista, la autenticidad de los mensajes de Perón se había vuelto un verdadero problema, ya que no se sabía a ciencia cierta si los mensajes que circulaban a través de sus intermediarios eran suyos o no (1986, 100-101). La entrevista ratifica la posición ideológica del film y, a su vez, posiciona a Cine Liberación como un interlocutor válido de la izquierda peronista.

Pero esta interpretación del fenómeno peronista no se reducía únicamente a la apropiación del discurso del líder. La película realiza una lectura del Movimiento a partir de una postura nacionalista y socialista. Según el film, Perón no pudo ejercer todos los cambios políticos y sociales que hubiera querido porque, entre otras razones, el contexto político nacional e internacional era muy distinto. (En el film se pueden escuchar las siguientes frases: “entonces no existía la Revolución China ni las llamadas democracias populares; los pueblos árabes no se habían liberado; la India no era aún república...”). Sin embargo, el relator menciona una serie de transformaciones sociales que preparaban el terreno para la revolución que estaba por venir: “El peronismo permit[ió] pasar de ser colonia pastoril a ser Nación independiente,

tentativa cuyo eje es el proletariado; y para quien la revolución del '45 tiene un profundo sentido antiimperialista”. Para Getino y Solanas, las dos presidencias de Perón fueron “lo más avanzado que podía darse en el momento” y Perón se constituía en la encarnación de una fuerza de masas entonces inmaduras pero que darían lugar a nuevas formas y expresiones sociales.

Una genealogía popular

La película se propone, de la misma manera que lo habían hecho los nacionalistas como Hernández Arregui, incorporar al peronismo en una genealogía política de movimientos populares, especialmente de los caudillos federales del interior del país y de las montoneras. Es interesante pensar esta noción en los términos que propone Michel Foucault en “Nietzsche, la genealogía, la historia” (*La Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1992). Foucault, tomando distancia del concepto tradicional de genealogía (como una de las ramas del análisis histórico que enfatiza las formas constantes, las continuidades a través del tiempo y los grandes acontecimientos de la historia) acuña un concepto que acentúa los saberes locales, discontinuos e ilegítimos de los procesos históricos.

La estructura fragmentaria del film, que está organizada de acuerdo con diferentes temas y no mantiene un *creccendo* dramático, permite un ida y vuelta en la línea temporal. De esta manera, Getino y Solanas pueden, a través del montaje y con total libertad, empalmar imágenes del pasado con las del presente, o ubicar la figura de Perón como líder revolucionario al colocarlo en el mismo plano que otros líderes mundiales.

Es interesante observar la similitud que existe entre el pensamiento de Hernández Arregui y la tesis que propone el film. En la película, la voz del relator comenta: “Los descamisados que sin organización alguna invaden las calles porteñas, no son otra cosa que los herederos directos de aquellos nacionales que acompañaban a San Martín en los Andes, o las montoneras que seguían a Varela o a Chacho”. Mientras que en *La formación de la conciencia nacional* Hernández Arregui señala: “Entre las fuerzas de la línea nacional debe citarse en primer término al peronismo, cuya base es el proletariado industrial y rural con conciencia nacional enraizada al origen nativo, en gran parte provinciano, de esta masa de trabajadores, herederos heroicos de las montoneras y los caudillos federales” (citado en Piñeiro Iñíguez, 2007, 114). Esta semejanza no es casual ya que, como declara Solanas en una

entrevista, el pensador nacionalista ha influido enormemente sobre él: “Cuando leí *La formación de la conciencia nacional* y sobre todo *Qué es el ser nacional* de Arregui, descubrí otra historia e ideas de tal fuerza que me marcarían decisivamente” (Solanas, 1989, 41). También aparecen reelaborados en la película muchos de los temas que trabaja Arregui, como la noción del ser nacional (que no es otra cosa que el pueblo), el análisis histórico del concepto de Nación (“La nación no es paisaje. Es por encima de todo historia. Una acumulación de siglos, a la nación se llega por el desenvolvimiento de todas las condiciones pasadas y presentes que la definen como tal” (Hernández Arregui, 1973, 73-74), la unión entre los países iberoamericanos y la constitución de la *otra* historia argentina. Esa otra historia, opuesta a la oficial, es en definitiva la historia de la lucha del pueblo por conseguir su libertad y sus derechos. Esta otra visión de la historia argentina, diferente a la hegemónica liberal y a la que proponía la interpretación de la izquierda marxista, empezó a ser ampliamente difundida algunos años más tarde, en los setenta, en las llamadas Cátedras Nacionales, a través de una nueva camada de profesores como Alberto Carri, Horacio González, Ernesto Villanueva, etc.

Representación del pueblo obrero

La hora de los hornos es la primera película argentina en donde aparece el pueblo obrero, las masas trabajadoras, como protagonista. El film señala a los “descamisados” -siguiendo la retórica peronista-, como el actor revolucionario por excelencia y el que, en definitiva, le da entidad a Perón como líder. En la película el relator dice “... el pueblo reclama ese día la libertad de su líder. El 17 de octubre hace nacer a Perón”. Esta concepción expresaba el pensamiento de la izquierda peronista, en la cual “el proletariado tendr[í]a un papel fundamental como clase combativa y cohesionada, ser[í]a el eje sobre el cual se apoyar[í]an todas las fuerzas nacionales, la primera avanzada y el último valuarte de las reivindicaciones nacionales” (Cooke, [1959] 2007, 23). La película, en una suerte de itinerario subrayado por las constantes imágenes de las rutas del país y los diferentes paisajes, recorre la Argentina mostrando a hombres, mujeres y niños en situaciones de hambre, padecimiento y sufrimiento. Pero, a la vez, muestra a un pueblo que se revela y que se resiste a continuar en esa situación. Las manifestaciones populares, las sublevaciones y los rostros gritando (como en el afiche de la película), señalan que las masas han tomado conciencia de su situación, paso fundamental para lograr una futura emancipación. El pueblo argentino, hermanado a través del montaje

con otros pueblos latinoamericanos y del Tercer Mundo, es, según el film, un pueblo en vías de liberación. Lo que resta es organizar a las masas para terminar con el “espontaneísmo” que las ha caracterizado y que es insuficiente para una revolución social real. Las antorchas encendidas, que aparecen tanto al principio como al final del film, funcionan como una metáfora de esa liberación.

Pero las masas no aparecen representadas solamente a través de las imágenes. La banda sonora cumple un rol fundamental a la hora de representar al pueblo. La música tribal y percusiva que aparece a lo largo del film remite a los orígenes del pueblo latinoamericano, a sus raíces más ancestrales y primitivas. En una entrevista con Horacio González, Solanas declara: “Años después, cuando ya había abandonado la música por el cine, tuve que ponerle la música al inicio de *La hora de los hornos*. [...] Tomé el ritmo 6/8, que es la base rítmica de una gran parte de las danzas populares latinoamericanas, desde la chacarera al samba...” (Solanas, 1989, 82). En la primera parte del film, dentro del capítulo “El país”, las imágenes del Norte argentino son acompañadas por el sonido de una quena, instrumento musical autóctono y representativo de la región. Es también muy interesante cómo Getino y Solanas logran crear una especie de “voz colectiva” en determinadas secuencias, como por ejemplo, en la escena de la fábrica en la primera parte del film, dentro del apartado “Violencia cotidiana”. Allí, se muestra en qué condiciones trabajan los obreros fabriles: imágenes aceleradas de los obreros fichando para poder ingresar a la fábrica, plano general de la fábrica con sus rejas y su apariencia carcelaria, carteles con inscripciones tales como “Una violencia cotidiana. Para dominar al hombre no son necesarios aún el Napalm y los gases tóxicos. Existe una infinidad de recursos políticos económico-culturales tan eficaces como las armas bélicas”, etc. Al ruido de la máquina de fichaje y sirenas se le suma el de la voz *over* de una obrera (a la que no vemos hablar en pantalla, como si su voz no pudiera expresarse libremente en ese recinto). En cuestión de segundos las voces se comienzan a multiplicar hasta convertirse en un gran murmullo general, una voz colectiva que crece hasta llegar a ser una sola, la voz del pueblo.

Pero el proletariado no era considerado el único actor social con potencial revolucionario. La tesis de la película también coincide con las de John William Cooke y Arturo Jauretche en cuanto a que la manera de lograr ese nacionalismo social es a través de la incorporación de los diferentes sectores sociales al Movimiento. Según Cooke:

De la misma manera que declaro que no puede haber liberación sin el peronismo, reconozco que tampoco podrá hacerla exclusivamente el peronismo. La tarea requiere una movilización popular muy vasta, una gran política de masas orientada por un programa que sea, al mismo tiempo, inflexible en el mantenimiento de ciertos principios fundamentales, y suficientemente amplio como para superar los particularismos ideológicos de sectores que coinciden en el propósito común (Cooke, [1959] 2007, 9-10)

De igual modo, Jauretche sostenía que era fundamental la incorporación de las clases medias en el seno del peronismo, ya que “una política que aislara al proletariado de las clases medias y de la burguesía sería ‘fatal al movimiento de liberación’” (citado en Sarlo, 2007, 46). Los tres actores sociales que aparecen representados en el film (los obreros, los intelectuales y los estudiantes) eran los tres sectores a los que la izquierda peronista aspiraba reunir. En la segunda parte del film, bajo el nombre de “Los sectores medios y la intelectualidad”, se agrupan una serie de entrevistas realizadas a diferentes intelectuales que abrazan el “pensamiento nacional” como Franco Moñi (presentado como escritor y periodista) y Rodolfo Ortega Peña (historiador y abogado de varios sindicatos). Allí, este último señala, siguiendo los lineamientos planteados por Jauretche en *Los profetas del odio* (1957), que la culpa del aislamiento de las clases medias del movimiento de masas es de la *intelligentsia*, que había separado a toda una generación de jóvenes de la lucha revolucionaria. También aparecen entrevistas realizadas a estudiantes como Roberto Grabois, dirigente del Frente Estudiantil Nacional (FEN), y Julio Bárbaro, Presidente de la Liga Humanista de Buenos Aires. Finalmente, y completando la tríada, son entrevistados varios obreros. Entre ellos se encuentran Cirilo Ramallo, que relata la ocupación obrera de la empresa Siam, y una obrera que narra la toma de una fábrica textil. En todos los testimonios hay un llamado a los distintos sectores para incorporarse a las filas del movimiento peronista.

Pero esta unión de los diferentes sectores en un mismo frente, que los intelectuales planteaban como un paso fundamental para la lucha por un socialismo nacional, no era tan fácilmente aplicable en la práctica. De hecho, en la película, los tres sectores aparecen en entrevistas separadas. Como señala Tzvi Tal:

Obreros, intelectuales y estudiantes eran los tres sujetos con potencial revolucionario que la izquierda peronista aspiraba a congregar. Su no-aparición en el mismo plano cinematográfico señala la inmadurez de dicha tendencia en el momento de la

realización de la película. De ahí que el encuentro fuera un producto imaginado por los medios de expresión cinematográficos y no un diálogo cara a cara (Tal, 2005, 237)

El autor también se refiere a la importancia del montaje en tanto unificador de los distintos grupos:

La capacidad del montaje cinematográfico de crear saltos sobre el tiempo y el espacio permitieron construir, en *La hora de los hornos*, un encuentro entre los grupos sociales que el discurso peronista de izquierda pretendía unir. Las entrevistas con los diferentes voceros, que tuvieron lugar en circunstancias y tiempos separados, fueron editadas con una proximidad que construye la representación cinematográfica del Frente, a cuya consolidación la película intentaba contribuir” (2005, 235)

La película, entonces, intenta fundar una mitología y una genealogía del peronismo como movimiento socialista y revolucionario, aglutinando no sólo una serie de discursos políticos, ideológicos y culturales que estaban circulando en la Argentina de ese momento, sino también construyendo un frente político a partir de actores sociales que distaban de estar unidos entre sí.

A partir de *La hora de los hornos*, el grupo Cine Liberación comienza a tener una relación cada vez más fluida con Perón, quien se encontraba todavía en el exilio. A partir de una serie de cartas y de personas que funcionaban como intermediarios entre el líder y el grupo, en 1971 se realizan dos películas (en base a una larga entrevista que le realizan a Perón en Puerta de Hierro, Getino y Solanas): *Perón, la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*. De esta manera Cine Liberación legitimaba su posición de “vocero” e interlocutor del ala izquierda del peronismo. En 1972, ya con el regreso de Perón a la política nacional, Getino y Solanas abandonan el registro documental. Tanto el expresamente combativo de *La hora de los hornos*, como el testimonial de *Actualización...* y *Perón, la revolución justicialista*. Lo urgente y necesario, que era la vuelta de Perón ya se había logrado. Ahora los integrantes de Cine Liberación podían dedicarse a reflexionar sobre el peronismo desde otro lugar: desde la ficción. Y así lo hicieron, Getino con *El familiar* (1972) y Solanas con *Los hijos de Fierro* (1975). Se cerraba de esta manera un período de gran comunión entre cine y política, en el que el cine era considerado un arma; llegaba a su

fin una época en la cual se creía fervientemente que al hacer cine comprometido políticamente se estaba haciendo, también, la revolución.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, “La hora de los hornos: historia de su recepción”, en España, Claudio (D.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Barthes, Roland, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.

Baudry, Jean-Louis, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes*, año I, N. 2, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.

Bernini, Emilio, “El documental político argentino. Una lectura”, en Sartora, Josefina y Silvina Rival (E.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria, 2007.

Cooke, John William, *La lucha por la liberación nacional*, Buenos Aires, Quadrata, 2007.

Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Getino, Octavio, *A diez años de “Hacia un tercer cine”*, México, Filmoteca de la UNAM, 1982.

Getino, Octavio y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución*, México DF, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 2002.

Godard, Jean-Luc y Fernando Solanas, “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, en *Cine del Tercer Mundo*, N.1, octubre, 1969.

Hernández Arregui, Juan José, *La formación de la conciencia nacional*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

———, *Nacionalismo y liberación*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

Mestman, Mariano, “Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina, 1968-1973)”, en VV.AA., *Arte y poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993.

———, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, en *Secuencias*, Universidad Autónoma de Madrid, N.10, II semestre, 1999.

———, “La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)”, en Colorado, Luis Fernando y Pilar Couto Cantero (comps.), *La herida de las sombras*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/ Asociación Española de Historiadores del Cine, 2001.

———, “La hora de los hornos”, en Elena, Alberto y Marina Díaz López (eds.), *The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower Press, 2003.

———, “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.

Piñeiro Iníiguez, Carlos, *Hernández Arregui: Intelectual peronista. Pensar el nacionalismo popular desde el marxismo*, Buenos Aires, Siglo XXI- Instituto Torcuato Di Tella, 2007.

———, *Pensadores latinoamericanos del siglo XX. Ideas, utopía y destino*, Siglo XXI- Editora Iberoamericana, Buenos Aires, 2006.

Sarlo, Beatriz, *Las batallas de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Schwarzböck, Silvia, “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”, en Sartora Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007.

Sigal, Silvia y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

Solanas, Fernando y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI, 1973.

Solanas, Fernando, *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

Tal, Tzvi, “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino”, en *Film Historia Online*, vol. XII, n.3, 2002.

———, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

——— (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B editores, 2005.